

# 桑沢洋子と桑沢デザイン研究所のファッション デザイン教育

デザイン史家 常見美紀子

## [Summary]

### **Yoko Kuwasawa and Fashion Design Education in Kuwasawa Design School**

**Mikiko TSUNEMI**

**Design Historian**

Yoko Kuwasawa [1910-1976] founded Kuwasawa Design School in 1954, aiming to provide education that was totally different from the style of dressmaking that was seen as a continuation of conventional Japanese-style sewing. To this end, she introduced a Bauhaus-style structural education as the basics of education.

Modern design is characterized by functionalism, rationalism and mass production through mechanization. How was Kuwasawa's fashion design theory related to these aspects? With regard to functionalism, she considered functional clothing to be "comfortable" and argued that comfortable clothes could be created by understanding the movement of the human body and exploring how design of clothing can provide a comfortable feeling. As for rationalism, she proposed various combinations of separate pieces made from a single textile fabric. And considering mass production, she regarded the manufacture of ready-made apparel as a means that enabled many women to buy clothes easily at a moderate price.

Moreover, Kuwasawa sought "something unique to Japan" in fashion design in order to create a new style of Japanese fashion as a substitute for traditional Japanese kimono, rather than merely imitating Western fashion. Influenced by the Mingei movement through her interaction with Soichiro Ohara [1909-1968] and Soetsu (Yoshitaka) Yanagi [1889-1961], Kuwasawa also attempted to incorporate the importance of beauty found in everyday life into her own design theory.

It was clear that Kuwasawa Design School aimed to provide education on a broad concept of fashion design, rather than education limited to dressmaking and sewing technique. In addition to conventional design education, the School offered exercise lessons with a focus on three key factors unique to fashion: 1) supporting the human body, 2) the two forms of "body" and "clothing"

overlapping each other, and 3) using organic fabrics as major materials. These lessons enhanced educational effects.

Kuwasawa's design education contributed to the rise of Japanese fashion in the 1950s. Her fashion concept that placed importance on ready-to-wear clothes, in particular, served as a driving force behind the dramatic growth of the apparel industry beginning in the 1960s. Many graduates of Kuwasawa Design School played an active role as designers for apparel companies.

## ①…………はじめに—桑沢デザイン研究所と洋裁学校

近代日本のデザイン運動は1930年代から始まり、戦後は1950年代に興隆した。戦前のデザイン運動が高まった1930年代に、デザイン教育の拠点となったのが、「銀座・新建築工芸学院」である。学院は、建築家川喜田煉七郎が主宰し、バウハウス流の造形教育、すなわち「構成教育」を行った。当学院に学んだ数少ない女性のひとりが、桑沢洋子〔1910-1976〕である。桑沢は学院で学んだ構成教育を出点として、デザイン運動が高まった1954年、バウハウス流の近代的なデザイン教育を目指し、桑沢デザイン研究所を創立した。

それでは当時、他にどのようなファッション教育機関があったのだろうか。「文化裁縫女学院」（現文化服装学院）は、優れた洋裁技術者で1919年に「並木婦人子供服教授所」を開設した並木伊三郎とシンガー社の営業マン、遠藤政次郎〔1894-1960〕が、1922年に設立した。並木は「文化式裁断法」と呼ばれる、和裁の知識があればわかる原型を考案する。一方、ドレスメーカー女学院（現ドレスメーカー学院）は、杉野芳子〔1892-1978〕によって、1926年に創立された。杉野は、米国で知った洋装の良さを一般女性にも普及させたい、との思いから洋裁教育を開始する。1929年には、杉野が考案した「Y・Sパターン」を婦人雑誌『婦人公論』を通して販売し、ドレメ式原型を広めた。慶応義塾大学を中退し、洋裁を志した伊東茂平〔1898-1967〕は、1929年にイトウ洋裁研究所（現伊東衣服研究所）を設立する。当時、「ワリダシ」と呼ばれる計算による裁断法が主だったが、伊東は、日本人の体型に合わせた立体製図「伊東式製図」を完成した。その後、卒業生たちはプロに徹する技術集団として伊東式を広めた。田中千代〔1906-1999〕は、鐘紡の主任デザイナーを務めていたが、1937年に「田中千代服装学園（現田中千代ファッションカレッジ）」を開学する。田中は、ヨーロッパ留学中にバウハウス派のオットー・ハスハイエ教授に師事し、デザインとファッションを結びつけた。彼女は香淳皇后のデザイナーも務め、「ニューキモノ」を戦後にアメリカで発

表するなど、国際的にも活躍した。戦後、文化は「源氏」、ドレメは「平家」、田中は「公家」、伊東は「公卿」と称せられ、大手の洋裁学校として発展した（註1）。

これらの四つの洋裁学校に加わったのが、「桑沢デザイン研究所」（以下、研究所と表記）であった。この時代の洋裁家たちに共通しているのは、教育者であると同時に、デザイナーであったことだ。とりわけ桑沢は、デパートで自らの名を冠した既製服、「桑沢オリジナルズ」を販売するなど、デザイン現場でも活躍した。研究所は、桑沢が雑誌編集者やデザイナーとしての活動をもとにつくりあげたファッションデザイン理念をもとにファッションを教授した。特に、創立時から、バウハウスの予備教育、すなわち「構成」教育をファッションデザイン教育の基礎として導入するなど、それまでの「裁縫」という和服の延長上にあった洋裁教育と一線を画するデザイン教育を実践した。

## ②……バウハウスとの出会い—新建築工藝學院へ入学

桑沢洋子は、女子美術専門学校（現女子美術大学）を卒業した半年後に、銀座西7丁目に新しい建築や商業美術や絵の基礎を教える夜学があることを知り、銀座・新建築工藝學院（1933年5月-1935年12月）に入学した（Fig.1）。この学校は、建築家川喜田煉七郎 [1902-75]（註2）が設立した。講師として、バウハウスのデッサウで学んだ、水谷武彦 [1898-1969]、山脇巖 [1898-1987]・道子 [1910-2000] 夫妻を講師として招き、バウハウスの予備課程教育を取り入れた學院は、注目の的となった。桑沢は、この學院へ入学して、はじめてバウハウスと出会った。後年、彼女は「勤めの帰りにいそいそこの夜学にかよった。學院の教育内容は、建築的総合をめざす造形の追求であり、『構成教育』と名づけた独自の造形の基礎訓練を中心になされていた」と回想する（註3）。

桑沢が入学した時の學院は、どのような教育内容であったのだろうか。

本學院は云わば「今日のあらゆる新興芸術に於ける構成のプリンスィプルを解決させる學校」（傍点筆者）、「新芸術一般の最も進歩的な平易な実験研究所」ということが出来ます。（中略）本學院の教課は、新しい図案家・手芸家・商業美術家・工芸家・演出家・舞台装置家・園芸家・写真家・建築設計家・最後に美術教育家を志望される方は必ず一度はパスしなければならぬものです（註4）。

構成教育の内容は、「平面構成」から「立体構成」へ、「色彩構成」から「材料構成」、そして「構造」へと段階的に組み立てられていた。一般にも「構成教育」は、眼と手を使い、

形・色・材料の造形3要素を、自由に駆使する新しい教授法で、新芸術を生み出す教育であると認知されつつあった(註5)。

學院は、1934年の1月から7月までは、構成教育科、洋裁科、織物科、建築科、絵画科、演劇講座の6科となった。しかし、全科を貫く技術の根底は構成教育にあったので、6科を並列せず構成基礎科を学んだ後に、各学科に進むように組まれていた(註6)。この時期の特徴は、構成教育を女性に適用する試みとして、「洋裁科」と「織物科」が昼に開講されたことである。織物科ではバウハウスで織物を学んだ山脇道子が、洋裁科ではアメリカで裁縫手芸を習得した景山静子が教えた(註7)。景山は、「日本の洋裁学校ではいままでやらなかった『デザイン』と創作的な裁断法が本洋裁科の主な学科でございます」と説明した。彼女は、スタイルブックの模倣を廃し、立体裁断によって日本人の体型に合わせて、色や材料を自由に組み合わせ新しいスタイルを創作する「デザイン」を重視した。

桑沢は、學院の構成教育に対して後年になり、その指導法に、あるいは受け入れる側の責任であったかもしれないが、大いに疑問に思ったと回想した。なぜなら、學院の構成教育は、点や線や色彩という造形の要素だけを安易に取り出して、一足飛びに、服飾のデザインや器物のデザインに結びつけて考えさせるような危険を感じたからであったという。とはいえ、川喜田の実践した構成教育は、戦前には時代の先端にあり、桑沢に多大な影響を与えたことは確かである。そして桑沢デザイン研究所のデザイン教育の基盤となると共に発展の原動力となったことは否めない。

桑沢は学院に通いながら、川喜田が主宰する『建築工藝アイシーオール』や、川喜田・武井勝雄の共著『構成教育大系』の編集の手伝いを通じて、次第に近代デザインに目覚めていく。その後、建築雑誌『住宅』の取材記者の仕事で、1930年代に活躍するモダニストの建築家を取材するなかで、建築のモダニズム思潮も受容していった。

1937年に『婦人画報』の新年号付録『生活の新様式』の編集後、桑沢は東京社(現ハースト婦人画報社)に入社した。『婦人画報』の服飾の編集者となった桑沢は、伊東茂平や田中千代と出会い、デザイナーへ歩を進めることになる。一方、30年代から続く、建築家・写真家・民芸の人々・考現学の人々など、さまざまな分野の人々との交流は、桑沢のまわりにデザイン・ネットワークを形成した。このデザイン・ネットワークは、戦後の桑沢のデザイナー活動、教育活動にとって重要な役目を担った。

### ③……………桑沢のデザイン理念

桑沢は編集者としての活動、デザイナーとしての活動から、モダンデザインの思想のな

かで、自らのファッションにおけるデザイン理念を導き出した。それは、デザイン教育にも影響を与えた。それでは、桑沢のデザイン理念は、桑沢のどのようなデザインや考え方に見いだされるのか、みていこう。

### ③-1……………モダンデザインの思想

モダンデザインの特徴は、機能主義、合理主義、機械による量産である。これらの概念は桑沢のデザイン理念とどのように関連しているのだろうか。

#### 機能主義：桑沢式原型

「機能主義」とは、機能を最優先したデザイン理論で、モダニズムを議論するときによく使われる。L.H.サリバンは「形態は機能に従う」と、美的価値と実用価値との統一を目指した。機能性が最も要求される衣服は、仕事着（野良着・ユニフォームを含む）である。その仕事着を中心に、桑沢は機能主義者として、デザインした。仕事着を手掛けた理由を、「当時の日本は労働の時間が多くを占めていたにもかかわらず、最も切実な日常着るきものや、働きやすい形であるべき労働着が、不完全であった。仕事に支障をきたすことではまずい、この種のきものをまずよくしたい、しなければならぬと、衣服による生活改善を考えた」と述べている。

桑沢は、地に着いた日本人の機能的なデザインであり、働くことの多くなった婦人の合理的な衣服設計を目指した。それはとりもなおさず「生活の合理化」にもつながる（註8）。しかし、その一方で、彼女は機能的な衣服について「機能的なきものすなわち労働服とはかぎらないし、スラックス・スタイルではないと思う。私は機能的な、という解釈をもっと広義に考えたい」と述べ、機能的衣服イコール労働着という狭い解釈には意義を唱えた（註9）。桑沢の遺稿となった『桑沢洋子の服飾デザイン』（Fig.2）は、彼女のファッションデザイン論の集大成といえる。そのなかに、衣服においては機能的な要素とは、「着やすい」ことであり、着やすい衣服は、「人体の動きと着やすい原型との関係」の探求から生まれると教える。そして、「人体は複雑な動く立体であり、服とは動く人間を包むものである」ことを前提に、動作とドレスとの関係、運動量の分析、着やすい原型、体型と型紙について、詳細に解説している（註10）。こうした考えから「桑沢式原型」が開発された。桑沢式原型は、人体構造を平面図にする時点で、的確な「ゆとり」が運動量として入れてあるので、着やすい。この原型は多摩川洋裁学院設立（1948年）から、桑沢が亡くなる1977年まで、

12回の修正が行われた（註11）（Fig.3）。

### 合理主義：衣服設計（ワードローブ）

桑沢は機能主義と同時に、合理主義的な考えでデザイナー活動を行った。そもそも「合理主義」とは、ある目的の実現のために、諸手段を最も効率的に選択し、利用する態度のことをいう。桑沢の合理主義的な思想は、「ワードローブ」という考えに集約される。桑沢は、ワードローブを、「衣服のひとつひとつ、すなわちユニットを合理的に組み合わせて衣服を計画する」という意味に使った。『家庭科教育』（第33巻第13号）に、「中学生・高校生の1年間のワードローブ」が掲載されていた。桑沢は、基本的なデザインを中心に揃え、同じ生地で作ったセパレーツを様々に組み合わせることで多様な着方ができることを提案した（註12）。この場合にはお互いの色や柄の組み合わせをよく研究すること、なるべく装飾的な技巧をさけて、単純な、基本的な形にするよう助言した（Fig.4）。

桑沢はパリ・ファッションに目もくれなかったかのように記述されるが、実はそうではない。無批判に流行を受け入れることはなかったが、非常に冷徹な目で流行を分析し、新しいもの、合理的なものを正当に評価する姿勢を堅持した。クリスチャン・ディオールのある作品に対して、桑沢は、「いままでは夜の会合に着る服と昼の服は区別していたが、働く婦人に便利のように上着を脱ぐだけで社交着になるように考えたスピーディで新しい時代にふさわしい合理的なデザインである」と、その合理性を評価した（註13）。「着方の合理性」という視点から、オートクチュール作品を冷静に分析する桑沢は、優れた批評家でもあったことを裏付けている。

### 量産への志向：既製服

ファッションの「量産」とは、ミシンによって大量に生産される「既製服」を意味する。桑沢は「日本の女性の装いが美しくなることをねがって、着こなしかたや作り方を解説したり啓蒙したりすることより、よい商品を作って着て貰うことではないか、と私は考えました。それには一人一人のために作るオーダー・メイドではなく、なるべく大勢の人たちに着て貰えるレディ・メイドによることではないかと考え、今日までできました」と、既製服を志向した理由を述べている（註14）（Fig.5）。1954年から大丸東京店で「桑沢オリジナルズ」という既製服店をかまえ、カジュアルウェアを販売した。桑沢は、既製服を作ることによって価格は安くなり、多くの婦人が購入できるようになると考えた。そこには二重の意味が

込められていた。ひとつは既製化することによって、「モノによる平等化」が進むこと。ふたつめに、既製服をデザインする女性が、職能人として自活可能になり、婦人解放にもなるというのだ(註15)。ビニロン開発で共に働いた倉敷レイヨン社長大原總一郎は、「桑沢さんはしっかりした造形哲学をもったデザイナーで、いわゆる服飾デザイナーではありません。しかし、服装デザインの仕事をするときも衣服製作の産業分野でのインダストリアル・デザイナーとして仕事をされます」と評した(註16)。大原は、桑沢がパリ・ファッションを真似る当時の服飾デザイナーと一線を画することを熟知していた。既製服は、工場で工業ミシンを使って大量に生産されるなど、インダストリアル・デザインにきわめて近い手法を用いる。仕事着の中で、桑沢の代表作「日石(日本石油)サービスマンのユニフォーム」(註17)は、多様な市場調査後、デザインしたので、ファッションにおけるインダストリアル・デザインの先駆的な例といえよう。

### ③-2……………ファッションにおける「日本的なモノ」

日本の近代化のなかで、どのデザイン分野であれ、日本のオリジナリティを重視して、創作した。とりわけ、桑沢は「ファッションにおける日本的なモノ」を生涯にわたり探求した。1930年代、桑沢は『婦人画報』で「衣服における日本的なモノ」をテーマに掲げ、和服から洋服、洋服から和服へという双方向を模索し、西欧の模倣でない、和服にかわる新しい日本服を創り上げようと模索した。それは教育現場にも導入された。1963年の桑沢デザイン研究所の卒業制作展で、「日本の味」というテーマで発表された作品に言及した、興味深い評論が、雑誌『デザイン』(美術出版社)に掲載された(註18)。

今度のドレス・デザイン科の発表のテーマは「オリンピックのためのユニフォーム」と「日本の味」とに分けられるが、「日本の味」がとくにおもしろかった。そこでは日本服飾史を分析し、色彩、紋様、形式などの要素をいくつか取り上げて、近代感覚にあふれる婦人服につくり上げたもので、およそこれまでの常識を破った奇抜な「洋服」だった。(中略) もっと日本独自の美の発想があってもよいはずであり、それは逆に世界を征服することさえあり得るだろう。その意味で、桑沢のこうした提案が、ドレス・デザイン界の改革のきっかけになることを祈りたい。(O・H)

この記事から、桑沢および桑沢デザイン研究所への期待が読み取れる。

桑沢は、「法被と股引」を、イタリアのベニスで開催された「国際コットンファッション

パレード」(1956年)に出品した。江戸の火消し衣裳を思わせる、粋でいなせな仕事着である。背中に大きな「家紋」を描いたのは、外国での発表を意識したためであろう (Fig.6)。「キモノ」は、直線裁ちである。和服から洋服に移行する昭和初期から、「直線裁ち」は、重宝な裁断方法として、多くの服飾家が採り上げた。桑沢も、「和服の中にももんぺや、法被、半天のような直線裁ちでも活動的なものもある。これらは、現在のカジュアルな生活の中に充分生かされる直線裁ちの民族服である」と、その着やすさを示唆した。(註19)。桑沢の「法被と股引」は、現代における「日本的な味」の活かし方を教える作品である。

### ③-3……………民芸の「尋常美」

戦後に、桑沢は、合成繊維ビニロンの開発を介して、大原總一郎や柳悦孝(柳宗悦の甥染織家・元女子美術大学学長)という民芸運動の人々とも親しく交流した。仕事着は、毎日過酷に使用されるため、耐久性が第一に要求される。その仕事着の素材として注目されたのが、倉敷レイヨンの合成繊維「ビニロン」である(註20)。ビニロンは、優れた特性を持つ繊維であるが、染色は難しかった。大原は、その解決策を、染織作家の柳悦孝に委ねた。(註21)。桑沢と柳悦孝の交流は、柳が女子美術大学に招かれた昭和30年5月頃から始まり、桑沢デザイン研究所の講師にも就任した。1956年、倉敷レイヨン主催の「ビニロン展」(1956年2月24日~29日東京大丸3階)が開催された(註22)。桑沢は、縞の調子やデザイン面を、柳は織物を担当した。そうしたなか、民芸運動の精神である日常生活の中に存在する美「尋常美」の重要性を共有するようになる。桑沢の自伝『ふだん着のデザイナー私の衣裳哲学』のタイトルには、「ふだん着」という言葉が使われている (Fig.7)。この本の書評で、服飾史家の村上信彦は、「田中千代が『皇后さまのデザイナー』で、桑沢洋子は『庶民のデザイナー』だなどといわれているが、それが歌い文句でないことは、開巻一ページから最後のページまで庶民的体臭のしみ出した本書が証明してくれる」と、桑沢の庶民性を取り上げる。さらに、村上は、桑沢のデザインを、衣服における尋常美すなわち「ふだん着」の美に通じる、と讃える(註23)。

桑沢の庶民性は、「ふだん着」を重視する姿勢に通じ、ひいては民芸の「尋常美」に通底したといえよう。

### ③-4……………生活重視の思想

アメリカやパリから斬新なモードが押し寄せるなかで、生活の基になる仕事着や野良着

はなおざりにされていた。桑沢は「きもののデザインをやる人は、よく、デザインのためのデザインをもてあそびがちですが、私はやっぱり生活のなかに根をおろした『生きたきもののデザイン』というものを考えたいのです」と批判した(註24)。「生活に根をおろした生きたきもの」とは普段着や仕事着を指し、その逆に「デザインのためのデザイン」とは、ファッションショー用のコスチュームを意味する。このような伝統も生活感もない、奇をてらった衣服を桑沢は嫌った。戦後に『家の光』で日本の野良着の改良で、毎号一緒に仕事をした今和次郎[1888-1973](註25)の「生活」を重視する考えにも影響を受けた。彼は、研究所の開校記念講演で「日本の農村着」について講演した。今は、「生活学は今日の生活設計についての原理を探ることを目標とすべきではないか。」と述べ、その基礎となる原理は生活改善であるという。桑沢の衣服に関する啓蒙や活動も、生活改善の一環として行われたことを考えると、「生活」という概念を、今と桑沢は極めて近い立場で共有していた。桑沢は、「生活の中で生きるファッション」について、つぎのように述べている。

日常生活の中で必要な価値のあるデザインとは、必ずしも派手で高価な外国製品とは限らない。それは日常ももっとも多く着るものであり、着やすく、生活を豊かに美しくするものであって、たとえ地味でもすぐ消えてしまうものではない。具体的にいえば、身体を束縛しない日常着のニット製品であり、パンタロンやジーンズルックであり、プルオーバーセーターやTシャツなど誰にも欠かせない必需品である。(中略)生活の必需品のデザインは、時代の要求する新しい感覚をもち、よい素材をつかった着やすいパターンであり、サイズも豊富で安価な製品でありたい。このような製品こそライフファッションであり、グッドデザインである(註26)。

こうした考えで、桑沢は「生活の中で生きる衣服」を最優先したのである。

### ③-5……………モダンデザインと民芸の融合

桑沢はモダンデザインの思想を重視する一方で、「日本的なモノ」をデザイン教育でもデザイナー活動でも重視した。日本的なモノの探求のなかで、桑沢は民芸の思想から多大な影響を受けた。もともと近代デザインと民芸は、手作りと機械という生産方法を考えると全く異なる。また、両者の完成品は、たいへん異なっている。しかし、近代デザインが本質的にもっている「大衆のためのデザイン」という考えは、民芸の精神にも通底する。柳宗理[1915-2011](註27)は、「民芸とインダストリアル・デザイン」という記事に、両者の

関係について、次のように記している。

日本を訪れた近代デザインの大家たち、ブルーノ・タウトも、シャルロット・ペリアンも、ヴァルター・グロピウスも日本の民芸品をおおいに賞賛した。それでは、なぜ彼らは、これほどまでに日本固有の民芸品に魅力を感じたのだろうか。その理由のひとつは、民芸は日本の民衆が生み出したもので、本質的に「日本的な味」を有していたからである。もう一つは、民芸と近代デザインの間精神的な共通点を見いだしたからではなかろうか。民芸の美は民衆のための生活用品を造るという立場から、無駄のない健康さを持っている。生活の中で使用するモノを作るという考えは近代デザインも同様であるから、本質的に民芸に共感する。(中略) 民芸の重要な点は、生活の中で使用する製品の本質、すなわち無駄のない健康さを、近代デザイナーたちに教えたことである (註28)。

柳のこの論考のように、民芸の重要な点は「無駄のない健康さ」をモダニストたちに教えたことである。桑沢も同じ考えを共有し、民芸のめざす無駄のない健康的な美を、ファッションデザインに取り入れ、ミシンによって大量に生産する既製服に専念した。

ビニロン開発で大原とともに協力した柳悦孝は、桑沢の仕事の評して、「働き着はその用途によっていろいろな機能が要求され、それが充たされねばならないのでたいへんむつかしく思われているためだとおもう。しかしよく考えると、全く近代的な美しさに結ばれていることが判ると思う。働くためには余分な装飾は不要→簡素、働くためには丈夫さが必要→安定性、経済性、働くためには軽快性が必要→スピード感。これらはどれも、近代美のもつ性格といえよう。桑沢さんが数多い日本人デザイナーのなかで、特に私の頭に残るのは、これらの条件のよく生かされた仕事をしていられるためだと思う」と、桑沢のデザインの特質を近代美と関連して的確に述べ、評価した (註29)。

仕事着は、仕事内容によって機能性は変わる。そのため、仕事着のデザインには仕事内容を調査・分析してから、最適な布地を選び、身体の動きを考慮した型紙を作成する。一方で、仕事着は、毎日の仕事に奉仕する衣服であるから、奇をてらわず、平凡、かつ質実さが要求される。すなわち、桑沢が情熱を注いだ仕事着は、近代デザインの機能美と民芸の尋常美の両方が不可欠である。桑沢は、仕事着をデザインすることで、「近代デザインと民芸の融合」を実現したということができよう。

#### ④…………構成教育を基盤とするファッションデザイン教育の形成

#### ④-1…………桑沢デザイン研究所の創立（1954年）と構成教育

桑沢は戦後の早い時期から、新建築工芸學院で学んだ「構成」を基礎とするデザイン教育ができる研究所の設立を夢見ていた。そして、構成教育を研究所のデザイン教育のなかに確固たるものとして位置づけようとした。それでは、研究所の教育課程の変遷のプロセスで、構成教育はどのように位置づけられたのか、またファッションのためのデザイン教育はどのような科目を設定し、どのような内容だったのだろうか。ここでは桑沢が主に教えたドレス科（後にドレスデザイン科に改称）を中心にみていきたい。

戦後の啓蒙活動のなかで、職能人のための本格的な服飾教育の必要性を、桑沢は痛感した。彼女は「そうした職能的な立場を洋裁研究家もてない原因は、本格的な技術やデザインの専門家がまだないということにも基因しているとおもいます。こうした職能的な技術を教える学校の設立に、KD 技術研究会（桑沢デザイン技術研究会の略）は努力してゆきたいと思います。今までこの洋裁学校を卒業した後の『職能学校』そして、徹底したデザイン学と服飾デザインを盛り込んだ本格的な『コスチューム・デザイン学校』を作ってゆかなければなりません。（中略）将来は研究所の設立にまで理想をもっております」と書いている（註30）。桑沢が、ファッションの教育を単なる「裁縫・縫製技術」という狭い意味の洋裁教育ではなく、デザイン学と服飾デザインという、より広いデザイン概念を基礎とするデザイン学校の設立を早くから目指していたことは、これから明らかだ。多摩川洋裁学院、そして桑沢デザイン教室を経て、桑沢デザイン研究所が、1954年に創立された。研究所は、近代デザイン教育を目指してドレス科とリビングデザイン科（1年目は夜間のみ）を設置した（註31）。創立時には、多摩川洋裁学院時代からの橋本徹郎（色彩）、佐藤忠良（デッサン）、朝倉摂（コスチュームドローイング）、デザイン教室の石山彰（ファッションデザイン）に、勝見勝（デザイン評論）、剣持勇（インダストリアル）、清家清（建築）、渡辺力（インダストリアル）、高橋正人（構成）、清水幾太郎（社会学）らが講師に就任した。

初期のドレス科は、桑沢を中心に、多摩川洋裁学院の卒業生や KD 技術研究会の会員、あるいは服装文化クラブの委員が講師を務めた。一方、リビングデザイン科は、1950年代の日本グッドデザイン運動を推進した勝見勝（デザイン評論家）が中心となって、講師を選んだ。創立メンバーに加えて、豊口克平（インダストリアル・デザイン）、高橋正人・石元泰博・高山正喜久（構成）、原弘・亀倉雄策・河野鷹思・山城隆一（グラフィックデザイン）が加わった。研究所の全体的な教育方針は、桑沢洋子、勝見勝を中心に橋本徹郎、剣持勇、佐藤忠良、金子至、清水幾太郎によって決められた。ドレス科は、ファッションデザイナーにとって必要なデザイン感覚と基礎訓

練、および理論を中心とした専門デザイナーを養成する「デザインクラス」と洋裁技術の高度技術を学ぶ「技術クラス」を設けた。一方、リビングデザイン科は、「美しくデザインされた生活をモットーに、デザインの基礎的な教育をやりたいという願いから、日本最初のグッドデザインの教育を最高のスタッフと最新の内容をもって始めた」と、教育内容を謳っている(註32)。ドレス科とリビングデザイン科の講師たちは、共に進歩的な考えを持ち、学科を越えて異なるデザイン分野の人達と積極的に交流し、創造的風土を研究所内に作り上げていたという。

初年度の入学案内書の表紙には「good design good taste good home guidance of Kuwasawa Studio」と、教育方針が示された。当時は、ニューヨーク近代美術館のグッドデザイン運動の影響を受け、日本でも同じ運動が興隆しようとしていた時期であった。桑沢は「よいデザインというものは、単に目新しいものではなく、着たり、使ったりしてみて、その人の生活に役立つものでなければならないのです」(註33)と、グッドデザインの本質を述べている。服飾も生活に根ざしたものでなければならないという「生活重視の理念」をもち、ドレス科にも「生活空間」を基礎科目として開講した。

1954年、「グロピウスとバウハウス」展のために来日していた、バウハウスの初代校長ヴァルター・グロピウスが、6月に剣持勇に連れられて、研究所を訪問した(Fig.8)。以後、研究所は「日本版バウハウス」と紹介されるようになり、1955年度の入学案内書には、次の巻頭文が掲載された。

デザインとは何か？

デザインの基礎とは何か？

その基礎的トレーニングはどうすればよいか？

そして、どうしたらデザインすることが出来るか？

この研究所はこれらの問題に明快な回答をあたえます

この研究所は学習の方法をニューバウハウスの予備教科によりそのセオリーとメソッドを選択した教科によつてデザインのプリンシプルを把握させこの基盤のうえに立つて各自の個性あるデザイン創造に向かわせます。

この巻頭文によって、研究所は2年目から、ニューバウハウスの予備教科(バウハウスの予備課程」とほぼ同じ)を基盤とするデザイン教育を行うことを、明確にしたのである。

#### ④-2……………ドレス科の教育内容

それでは、ドレス科の教育課程を見ていこう。ドレス科は1954年(創立1年目)と1955年(創立2年目)は「技術クラス」と「デザインクラス」を別々に設置し、共に1年制であった。1956年(3年目)からは、初心者向けに「基礎クラス」を新たに設け、2年制に移行。初心者は1年次に基礎クラスに入り、2年次にデザインクラスへ進級する。一方、洋裁経験者は、1年次に技術クラスに入り、2年次にデザインクラスで学ぶ。この2年制は1958年まで続いた。ところが、6年目の1959年に教育課程が大きく変わった。ドレス科から「ドレスデザイン科」と改称するとともに、基礎クラス(1年次)、デザインクラス(2年次)、研究科クラス(3年次)という3年制に移行した。それにともない1957年から3領域であった教育内容が、「基礎造形」、「表現実習」、「技術理論」、「デザイン教養」の4領域に変更した(表1)。特に著しい変化は、「基礎造形」という新科目に、「構成」と「色彩」が含まれたことである。そのうえ「基礎造形」は、「基礎クラス」から「研究クラス」まで、3年間連続して開講された。すなわち、デザインの基礎としての「構成」は、ファッションデザイン教育のなかの基礎的な感覚訓練のために不可欠な科目となったのだ。

#### ④-3……………デザインの基礎としての「構成」

それでは、研究所の教育を特徴づける、ドレスデザイン科のカリキュラムに組み込まれたデザインの基礎としての「構成」は、どのような教育内容だったのだろうか。

初期の「構成」の講師は、東京教育大学で教鞭をとっていた高橋正人とシカゴ・インスティテュート・オブ・デザイン出身の写真家、石元泰博である。「構成」は、すべてのクラスに開講されたが、教育内容は各クラスとも異なっていた。「基礎クラス」と「デザインクラス」の教育内容は、「デザイン感覚の基礎実習」を行った。しかし、この内容も「基礎クラス」では、「自由な創造と表現をめざし、色彩・材料・用具・技法などを理解し、よりよく使いこなすための練習」で、最も初歩的な内容であった。同じ「デザイン感覚の基礎実習」でも、「デザインクラス(2年次)」では、「主として平面における美的感覚の洗練・材料練習・視覚言語としての構成の実習」で、基礎クラスに比べて高度な内容を設定していた。「研究クラス(3年次)」は、「形—空間感覚、材料体験・構造研究」で、デザイン要素がより複雑に関連する、高次元の内容である(註34)。こうしたクラス毎に異なる構成の教育内容は、自由な創造と表現をめざす基礎的内容から、平面での構成練習、次に形や空間感覚の訓練、さらに形・色彩・材料というデザイン3要素と構造を考えた総合的な練習、という階層的な内容であった(表2)。

高橋の「構成」を受講していたドレス科基礎クラスの学生が、興味深い感想を残した。

構成とは、面白さの反面、非常なむつかしさがあると思うんです。ものを造る時の力のかけ方、いわゆる‘つりあい’の勉強だと思うんですが、バランスということは、ドレスデザインの上で不可欠なものです。構成なんて、なんとなく捕らえどころのない漠然とした感じでしたが、学んでみるととても意義というか、内容が豊富で、まだまだ私なんか、はじをかじったくらいでしょう。創作欲なんて、こういう勉強のしかたから生まれるのじゃないでしょうか。いい加減な興味からではなく、もっと真剣に勉強したいものです。人のまねをすることはかんたんですが、たとえどんなものであろうと、一つの何かを創り出すということは大変なことであり、やりがいのあることだと、構成の勉強によってつくづく感じたものです（註35）。

この学生が、構成演習の体験から学んだように、「構成」は、モノを作るにあって実際に手を動かし、そのプロセスで頭を巡らし（造形思考）、眼で点検する（造形感覚）という一連の創造性育成の演習である。この演習の結果、模倣ではないオリジナル作品を創り出すデザイナーが育成される。

#### ④-4…………ファッションデザイン教育のプロトタイプ

桑沢が、具体的に提案したファッションデザイン教育法が、『婦人画報』（1950年通巻549号）に掲載の「特集デザイン教室」である。桑沢はこの特集の中で、よいデザイナーになろうとする人の勉強方法として、以下の9テーマ（A-I）と13段階（1-13）の教育プログラムを示した（註36）（Figs.9）。桑沢の早期のデザイン教育方法を知る資料としてもきわめて重要である。また、デザイン画を描かなかった桑沢が、珍しく文に合わせてデザイン画を挿入しているのも注目に値する。少し長くなるが引用しよう。

- A デザインは生活を美しくし生活に役立ちます。
  - 1. デザインとは生活全体を美しくすることであって、洋服だけではありません。
  - 2. よい形、美しい形ものは生活に役立ちます。
  - 3. 服装だけを切離して考えないようにします。
- B 服装は生活全体につながっているのです。
  - 4. つながりは歴史をたどらねばなりません。
  - 5. 日本の生活状態は勿論各国とのつながりは、ぜひ知らなければなりません。
  - 6. モード雑誌は単に眼のカタログではありません。

- C よい形、美しい形を創る練習をしましょう。
7. よい形、美しい形を創る練習をしましょう。
- ①平面分割 (図 a) ②斜線の理解 (図 b・1 段目) ③細い線の理解 (図 b・2 段目)
- ④マスの理解 (図 b・3 段目より下) ⑤点・線の理解 (図 b・全体)
- D 美しい形、よい形を記憶し、理解しましょう。
8. 日常生活の中から美しい形、好きな感じを発見して記憶する。
9. 服を着る人間は立体であることを理解してください (図 c)。
- E 美しい雰囲気を生活の中に見いだしましょう
10. イメージ (幻想) を描いて、それからデザインをもとめる練習 (図 d)。
- F 一つのテーマをより美しく表現するのです。
11. 人体の形態 (フォルム) を土台にし、より効果的に表現しようとする練習 (図 e)。
- G 感覚を具体的に描くことが大切です。
12. 具体的でしかも気分を強調したドローイングの練習 (図 f)。
- H 全体の感覚の理解からテクニックが生まれます (図 g)。
13. 衿やポケットや切替線はあとから生まれてくるもの (図 h)。
- I 個性と雰囲気の表現に重点をおきましょう。

この桑沢の教育プログラムを見ていくと、(1) から (6) までは、デザインが「生活」と深くかかわっていることを強調し、デザイナーの心構えを説いている。(7) は、「構成」の内容で、日常の中で美しい形、好きな感じをみつけだして記憶することを薦める。(8) と (9) では、人体が平面ではなく「立体」であることを認識することが重要であると示唆する。(10) から (13) は、ファッションデザインの段階的な演習項目で、現在のファッション教育でも不可欠な演習である。(10) では、他を真似るのではなく、ゼロから発想して創造的にデザインする大切さに言及する。例えば、左中段の挿絵は◆と△を組み合わせた抽象画だが、これからイメージを膨らませ、最後に衣服のデザインへ展開させなさい、と教える。桑沢が薦める「ファッションのデザイン発想法」である。(11) では、いままでの練習を人体の形態の上で総合化しなさいと指導する。具体的には、まず一つのテーマを決め、平面でデザイン画を描き、さらにハーフ・サイズ・ボディの上で立体的に組み立てることを推奨する。(12) では、具体的なイメージをドローイング (デザイン画) で表現しなさいと、ファッション表現の練習も重要だと示唆する。(13) では、デザイン全体の感覚を把握し、その表現を最も的確に表すために、ファッションのテクニックである切替やカラーを使用してデザインしなさい、と助言する。すなわち、最初はシルエットなど全体の形を考え、つぎに細部のデザインを考慮してデザインす

るように指導する。最終的に、着用者を重視して、着用者の個性と雰囲気表現できるデザインを考える、ように教える。

この「特集デザイン教室」に見られる『生活』という全体の視点から服装をとらえ、模倣でないファッションを創造するために、美的演習の構成練習を行い、多様なイメージから発想し、最後には着用者に適するデザインを考える」というデザイン教育法は、「構成」を基盤としたファッションデザイン教育のプロトタイプである。桑沢が、60数年前に今日に続くファッションデザイン教育法を、既に確立していたことは、驚きである。こうした桑沢の考えにファッションデザイン分野から協力した人が、研究所の創立メンバーのひとり、石山彰 [1918-2011] (文化女子大学名誉教授) である。石山は、東京美術学校 (現東京芸術大学) 時代にバウハウスに留学した水谷武彦から「構成原理」を学んだ。彼は、「桑沢デザイン教室」(1953年) から、ファッションデザインを教えたので、石山のデザイン理論が桑沢にも影響を及ぼしたと考えられる。石山は、『服飾意匠アプローチと演習』で「基礎意匠は平面にせよ立体にせよ、概して多様な素材や用具で行われるためもあるが意匠の本質よりも技術の可否が問われやすい。ところが、服飾で用いられる素材は質的に多様であり、同時に無機的であるより有機的である点で、かなり異質である。このことを勘案して服飾のための基礎意匠は別に組み立て直す必要が起こる。つまり、グラフィックデザインのための基礎意匠と服飾意匠のための基礎意匠は全く同列におくわけにいかず服飾に適した基礎意匠が選ばなければならないのである。それを考慮して課題を選択しないと、教育効果もあがらないばかりか服飾に適した才能を見逃してしまうことにもなる」と、鋭い指摘をした(註37)。石山が指摘した「動的な人体上に有機的な布を使った造形であるファッションのためのデザイン基礎の必要性」は、桑沢も共有していた考えであった。

#### ④-5……………ファッションの「三つの特質」とその演習

以上、見てきたようにファッションデザインも、他のデザイン分野と同様にデザイン基礎としての「構成」が重要であることは明らかである。しかし、ファッションは、他のデザイン分野と決定的に異なる「三つの特質」を、考慮しなければならない。

1. いかなる時も「人体」を支持体としなければならない。
2. フォルムが、「人体」と「衣服」のふたつがあり、しかも重なったフォルムである。
3. 主に材料は有機的な「布」が使われる。

研究所では、この「三つの特質」はどのような演習で教えられていたのだろうか。

第一の特質である「いかなる時も必ず『人体』を支持体としなければならない」とは、言い換えれば、美的表現が、常に「人体の形態」と深く関わっていることであり、逆に制約条件ともなる。つまり、ファッションデザインは、人体を科学的、感覚的の両面から熟知することが求められる。研究所では、「人体」把握のために、「人体デッサン」や、「コスチュームドローイング」の演習を行った。桑沢は、「ドレスの形態に入る前に、人体の形態、つまり立体的なボディをよく観察して頭にいれなければならない。そのためにはいろいろなポーズの姿態を描写することと同時にコスチューム・デッサンの勉強が必要である。それは人体とドレスの関係を立体的に把握するための勉強であり、またできれば粘土の塑像によって人体を立体的に形づくってみることもものぞましい」と述べ、人体探求の重要性に言及した（註38）。多摩川洋裁学院の時から、「人体デッサン」は、佐藤忠良（彫刻家）が教えた（Fig.10）。第二の特質は、「フォルムには、『人体』と『衣服』のふたつがあり、しかも重なるフォルムである」ということだ。桑沢は「ドレスの形態は身体の上になりたつ」と言い、必ずーフ・サイズ・ボディ（実物サイズの半分のボディ）を支持体として、デザイン演習や裁断を行った（註39）（Fig.11）。

第三の特質は、ファッションデザインで用いる材料は、「主に有機的な『布』が使われる」とことだ。立体造形であるファッションデザインでは、材料を使って形づくり。その使用する材料は、主に織物、編物という有機的材料である。これらの材料は、糸の太さや撚り回数など微妙的な変化で、多種多様なテクスチャをつくり出すことができる。この繊細で有機的な材料の特性を探るには、「手の触覚訓練」、すなわち、手が布に直接に触れる演習が、不可欠である。バウハウスの予備課程を提案したヨハネス・イッテンやモホイ＝ナジ、また研究所の構成の講師である高橋正人や石元泰博は、さまざまな材料を手の触覚によって識別するテクスチャ演習を重視した。ドレス科では、有機的な布を巻いたマネキンをデッサンするコスチュームドローイング（モードクロッキー）が科目として設けられ、朝倉摂（舞台美術家）が指導した（Fig.12）。

以上の三つの特質は、ファッションデザインの演習には不可欠である。創立時より、ドレス科では、デザインのために、三つの特質を盛り込んだ演習が行われ、教育効果を高めていた。

## ⑤……………むすびに—活躍する卒業生

戦後、研究所を創立し、デザインの基礎としての「構成」を重視したデザイン教育は、1950年代から始まった日本のファッションの興隆に貢献した。とりわけ、既製服を重視した桑沢の思想は、1960年代から飛躍的に成長するアパレル産業を後押しした。研究所の卒業生の多くが、アパレル企業を代表する株式会社レナウンで、インハウスデザイナーとして既製服をデザイン

した。

一方、研究所は、優秀で個性あふれるフリーランスデザイナーも輩出した。初期の研究所で学んだ植田いつ子 [1928-2014] は、美智子皇后の皇太子妃時代から 30 年以上にわたってデザイナーを務めた。植田の和のテーストを取り入れた、品格のあるドレスや、優雅なドレープドレスは、海外メディアからも高く評価された。また、生前の桑沢に請われ、彼女亡き後は、研究科の講師を長く勤めた。2011 年にユニクロのアートディレクター兼デザインディレクターに就任した滝沢直己 [1960-] も、研究所の卒業生である。滝沢は、「イッセイミヤケ」のデザインに携わり、日本ファッションの最前線で活躍した。

桑沢はファッションデザイナーとしては珍しいほど感覚に流されることなく、確かな知識や技術、科学的調査と分析を駆使する、ファッションのインダストリアル・デザイナーの先駆者として、「仕事着」というジャンルで、他のデザイナーの追随を許さない、優れた業績を残した。そうした自らのデザイナー経験から、ファッションのデザイン理念を模索していった。そして、裁縫という技術中心の服飾教育から、バウハウスに始まる「構成」教育を基盤とした、ファッションデザイン教育システムを構築し、ファッション教育の分野に貢献した。

それは、桑沢が早くから、デザインを個人の問題ではなく、大衆の問題であり、社会の問題である、と考えていたからに他ならない。

#### 〈註〉

1. 林邦雄『戦後ファッション盛衰史』源流社、1987 年、21 頁
2. 川喜田煉七郎は東京高等工業学校（現東京工業大学）建築科を卒業。バウハウスについて『建築時代』（1929 年 10 月）バウハウス・ワイマール篇、同誌（1931 年）バウハウス・デッサウ篇で紹介している
3. 桑沢洋子「日本デザイン前史の人々」『日本デザイン小史』ダビッド社、1970 年
4. 「銀座新建築工芸学院の教課について」『アイシーオール』第 3 巻第 4 号、1933 年、69 頁
5. 「1934 年 B 期研究生募集」『アイシーオール』第 4 巻第 4 号、1934 年、75 頁
6. 「銀座・新建築工芸学院生徒募集」『アイシーオール』第 4 巻第 1 号、1934 年、65 頁
7. 橋本生「洋裁科 4 日間の経過報告」『アイシーオール』第 4 巻第 3 号、1934 年、44-45 頁
8. 桑沢洋子「働きつつ考えつつ選んだ道」『婦人画報』婦人画報社、1952 年 3 月、89 頁
9. 桑沢洋子『ふだん着のデザイナー』平凡社、1956 年、73 頁
10. 桑沢洋子『桑沢洋子の服飾デザイン』婦人画報社、1980 年、109-126 頁
11. 豊田高代『桑沢式原型の変遷 1948 年～1985 年』私家本、1994 年、2 頁
12. 桑沢洋子「衣服計画」『家庭科教育』第 33 巻第 13 号、家庭教育社、1959 年 12 月、102-112 頁
13. 桑沢洋子『桑沢洋子の服飾デザイン』婦人画報社、1980 年、160 頁
14. 倉敷レイヨ編『クラレニュース』Autumn、Vol.4、1962 年、17 頁
15. 婦人民主クラブ編「ごめんください デザイナー桑沢洋子さん、合理性をつらぬく働く婦人のデザイナー」『婦人民主新聞』1958 年、4 月 6 日、1 頁
16. 『竹水』（創立 75 周年記念号）神田女学園、1965 年、128-129 頁
17. 常見美紀子『桑沢洋子とモダン・デザイン運動』桑沢学園、2007 年 3 月、88-99 頁
18. 「日本の洋服」『デザイン』美術出版社、1963 年 4 月

19. 桑沢洋子『桑沢洋子の服飾デザイン』婦人画報社、1980年、132頁
20. ビニロンは、戦前に日本が独自に開発した唯一の合成繊維で、吸湿性があり、綿に似た風合いの繊維である。また、熱に強く摩擦抵抗も綿よりも優れているので、作業着の布地として適していた。帯電性もないので、特殊な工場作業着の素材としても最適だったのである。桑沢が情熱を注いだ野良着の材料としても使われた。大原は、敗戦後に自信を喪失していた日本人が、自信を取り戻せるように、日本独自の技術と国産材料で生産できるビニロンの工業化を決意した。
21. 1955年度から桑沢デザイン研究所講師。
22. 大原総一郎は、倉敷紡績社長大原孫三郎の長男として1909年に生まれる。柳宗悦が大阪の高島屋で「現代工芸展」（1935年）を開催した直後に孫三郎が10万円（現在の3億円に相当）を寄付、その資金で1936（昭和11）年日本民芸館を設立した。1939（昭和14）年には、総一郎は、財団法人日本民芸館評議員と名を連ねていた。柳宗悦亡き後の1961年から日本民芸協会会長、1962年から日本民芸館理事長に就任し、68年に亡くなるまで続けた。
23. 『週刊東京』東京新聞、1957年2月9日号
24. 『竹水110周年記念号』神田女学園（旧神田高等女学校）同窓会、2000年、118頁
25. 今和次郎は民俗学研究者。民家研究を行い、考現学を提唱。戦後は服装に関する研究を行い、家政学に関する書物を著すなど、生活全般に研究対象を広げた。日本生活学会会長も務めた。
26. 桑沢洋子『桑沢洋子の服飾デザイン』婦人画報社、1977年、172頁
27. 柳宗理は、民芸運動の提唱者である柳宗悦を父に持ち、プロダクトデザイナーとして国際的にも活躍。代表作は「バタフライ・スツール」。
28. 柳宗理「民芸とインダストリアル・デザイン」『リビングデザイン』美術出版社 1955年12月、22頁
29. 桑沢デザイン研究所『KDニュース44号』1958年4月1日、29頁
30. 桑沢洋子「育ちゆく研究会」『KDニュース4号』1952年、2頁
31. リビングデザイン科については、拙著『桑沢洋子とモダン・デザイン運動 桑沢文庫5』を参照。
32. KD技術研究会編「KDS完成にあたって」『KDニュース16号』1954年、14-15頁
33. 桑沢洋子『衣服のデザインと技術』家政教育社、1961年9月
34. 『1959年度桑沢デザイン研究所案内』
35. .KD技術研究会編「KDSの教育課程」『KDS44号』1958年、25頁
36. 桑沢洋子「特集 デザイン教室」『婦人画報』通巻549号、1959年6月、125-135頁
37. 石山彰『服飾意匠』光生館、1968年、128頁
38. 桑沢洋子『ふだん着のデザイナー』平凡社、1956年、81頁
39. 桑沢以外にも梅本小織によっても指導されており、デザイン表現でのハーフサイズボディの使用は基本的な演習であった（桑沢デザイン研究所『研究レポート1号』1960年）。

#### 〈図版〉

- Fig. 1 新建築工芸学院の川喜田（中央）と桑沢（左の洋装女性） 学校法人桑沢学園所蔵
- Fig. 2 桑沢洋子『桑沢洋子の服飾デザイン』婦人画報社 1977年 表紙 学校法人桑沢学園所蔵
- Fig. 3 桑沢式原型 1975-80年 豊田高代『桑沢 式原型の変遷 1948年-1985年』私家本 1994年 学校法人桑沢学園所蔵
- Fig. 4 中学生のワードローブ 桑沢洋子「衣服計画」『家庭科教育』第33巻第13号 家庭教育社 1959年 学校法人桑沢学園所蔵
- Fig. 5 既製服のデザイン 桑沢デザイン研究所『作品研究発表会』パンフレット 1957年 学校法人桑沢学園所蔵
- Fig. 6 法被と股引き 『KDニュース40号』1957年11月 表紙 学校法人桑沢学園所蔵
- Fig. 7 桑沢洋子『ふだん着のデザイナー』平凡社 1956年 表紙 学校法人桑沢学園所蔵
- Fig. 8 グロピウスの訪問（右から剣持勇、グロピウス、通訳、桑沢、高松）1954年 学校法人桑沢学園所蔵

- Figs. 9 ファッションデザイン教育のプロトタイプ (図 a~h) 「特集 デザイン教室」 『婦人画報』通巻 549 号  
1950 年 学校法人桑沢学園所蔵
- (図 a) 平面分割
  - (図 b) 斜線の理解 (1 段目)、細い線の理解 (2 段目)、マスの理解 (3 段目より下)
  - (図 c) 衣服を立体として理解
  - (図 d) イメージ表現
  - (図 e) フォルムを土台にする表現
  - (図 f) 具体化したドローイング練習
  - (図 g) テクニックの理解
  - (図 h) 衿・ポケット・切替線の理解
- Fig. 10 佐藤忠良による人体デッサン演習 学校法人桑沢学園所蔵
- Fig. 11 桑沢によるハーフ・サイズ・ボディを使ったドレーピング演習 『1954 年度桑沢デザイン研究所学校案内』  
学校法人桑沢学園所蔵
- Fig. 12 朝倉摂による布を巻いたマネキンをデッサンする演習 『1954 年度桑沢デザイン研究所学校案内』 学校  
法人桑沢学園所蔵
- 表 1 ドレスデザイン科の教育内容 (1959 年度) 出典『桑沢デザイン研究所入学案内』 1959 年度
- 表 2 各クラスの構成の内容 (1959 年度) 出典『桑沢デザイン研究所入学案内』 1959 年度

### 常見美紀子 (Mikiko TSUNEMI)

1948 年、香川県生まれ。筑波大学芸術研究科修士課程修了。博士 (デザイン学)。元京都女子大学教授。専門はデザイン史。主な著書に『桑沢洋子とモダン・デザイン運動』(桑沢学園、2007 年)、『20 世紀ファッション・デザイン史』(スカイドア、2000 年)、共著に『昭和のキモノ』(河出書房新社、2006 年)、『洋裁の時代』(農文協、2004 年)。編集協力に『文部科学省著作教科書高等学校用 ファッションデザイン』(1994 年版、2003 年版、2013 年版) など。

(※肩書は掲載時のものです)